فکرتِ زیبایی با تکیه بر حیث التفاتی

بهزاد عبدالتاجدینی*
حبیب‌الله عباسی**
حسن بلخاری‌قهی***
داریوش پیرنیاکان****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۹

چکیده

موضوع این مقاله چگونگی تفکُّر به زیبایی است؛ برای پژوهنده، ویژگی‌های رویارویی و کنجکاوی بزرگانِ هنر، فلسفهٔ هنر و عرفای وحیانی به زیبایی یک مسئله است. هدفِ پژوهش، فکرتِ زیبایی از منظر حیث التفاتی برای درکِ بهتر مفهومِ زیبایی است. به روشِ توصیفی، تحلیلی با رویکرد پدیدارشناسی چون هوسرل، گذرگاه‌های خاصِ سوژه و اُبژه را از رهگذرِ حیث التفاتی، کاویده و دریافتیم که حیث التفاتی یک امکانِ وجودی مهم در مسیر فکر کردن به موضوعی اختراعی است. به دلیل وحدتِ انضمامی و انتزاعی زیبایی باید ویژگی‌های هنری، فلسفی، عرفانی و وحیانی آن از هم گسسته و از نو همبسته شوند تا سوبژهٔ کانونی رؤیت شود؛ در نتیجه فکرتِ زیبایی، انفعالی زیبایی‌شناسانهٔ از شوقِ نَفسِ ناظرست که نفی حیث التفاتی همانا نفی توانشِ ذهن از فکرت به زیبایی است. در مجموع، به دلیلِ حیثیّتی بودنِ بارشِ زیبایی از سویی، و نقوشِ متنوعِ تجربهٔ زیبایی از طرفی، امکانِ توافقِ فاهمه بر مفهومِ زیبایی متصوَّر نیست.

کلیدواژه‌ها: حیثِ التفاتی، پدیدارشناسی، هنر، فکرتِ زیبایی

*. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران. (نویسندهٔ مسئول) Email: Behzad_tajedini@yahoo.com
**. عضو هیئت علمی و استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران. Email: habibabasi45@yahoo.com
***. عضو هیئت علمی و استاد فلسفهٔ هنر دانشگاه تهران. Email: Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
****. عضو هیئت علمی و دانشیار گروه موسیقی دانشگاه تهران. Email: daryoshpirnakan@yahoo.com

۱. بیان مسئله

از گذشته هر نحلهٔ فکری متناسبِ با معیار و رفتار خود با زیبایی روبرو و مؤلفه‌ای خاص را برجسته و به دریافتی ویژه رسیده است. می‌خواهیم بدانیم گروهی چون سقراط چگونه زیبایی را با «خیر، نیکویی و فضیلت» یکی دانسته و افلاطون چرا در هیپاس بزرگ و جمهور، زیبایی دنیایی را نسبی و اُخروی را سرمدی می‌داند؛ یا ارسطو در کتابِ سیزدهم *متافیزیک* (۱۳۷۷: ۵۰۷) چرا میان «لذت، خیر و امر زیبا» تفاوت؛ و خیر را مُلازم عمل، اما زیبایی را در شی نامتحرک قابل تجربه می‌بیند و نهایتاً هر چیز زیبا را خیر؛ و در *بوطیقا*، عالی‌ترین صور زیبایی را در نظم و تناسب دانسته است. یا اینکه افلوطین در اثولوجیا (۱۳۸۹: ۱۱)، ضمن ردّ تقلید، چرا زیبایی را معرفتِ درونی هنرمند دانسته و حقیقتِ زیبایی را صفای باطن می‌داند که گوهری عرفانی می‌گیرد و خلاف افلاطون، هنر و زیبایی را سازش‌پذیر می‌بیند؛ لیک نهایتاً اصلِ زیبایی را مُثلِ افلاطونی می‌بیند؛ یعنی نَفس، زیباییش را از روح می‌گیرد که در *پدیدارشناسی روح* هگل قابل تفسیر می‌شود تا آنجاکه ملاصدرا در اسفار حیث التفاتی هوسرل را إنشای نَفس (۱۳۸۴: ۳۱۶) یاد کرده و روزبهان بقلی، در *مشرب‌الارواح*، شهود حق را جز در التباسِ زیبایی در تقدیر نمی‌بیند. (۱۹۷۳، ج۱: ۸۷)

از سویی هنرمندانی چون تولستوی، هنر را انتقالِ احساس می‌دانند که حیث التفاتی هنرمند از عناصرِ زیبایی بی‌نیازست و التفاتِ هنرمندان به نظریه‌شناسی را بسان نیاز پرندگان به پرنده‌شناسی می‌دانند؛ چه! آفرینش صورتِ معنادار در قدرتِ ذهنی (حیث التفاتی) و عاطفی (تخیُّل) شگَرف است. تولستوی از زبان وِرون در هنر چیست می‌آورد: «هیچ علمی به اندازهٔ زیبایی‌شناسی»، دستخوش خیال‌بافی متافیزیسین‌ها نشده است؛ چون واگذاردنِ مسئلهٔ زیبایی به ذوق ما را به‌جایی نمی‌رساند؛ بنابراین زیبایی به هیچ‌وجه به منزلهٔ اساسِ تعریف هنر به شمار نمی‌رود؛ لذا مفهوم زیبایی با حقیقت و خوبی مجردوار هماهنگ نیست، زیرا خوبی تسلط بر تمایلات نَفسانی است، اما اساسِ زیبایی همهٔ تمایلاتِ نفسانی ماست. (۱۳۷۵: ۲۴ـ ۷۴) وی نظر سقراط و پاسکال را در بابِ نسبتِ زیبایی با خیر، حقیقت و نیکی رد و نتیجه می‌گیرد که حقیقت که معمولاً فریب را می‌زداید و تصور نادرست را که شرط اصلی زیبایی است از میان برمی‌دارد.

ارسطو برای حل این تفاوت‌ها در کتابِ *نَفس* (۱۳۶۶: ۸۷) به «وجود ذهنی» اشاره می‌کند که ابن‌سینا در *شفا* (۱۳۸۵: ۱۸۲) با موضوعِ «حیث التفاتی و صدقِ خبر در گذشته و آینده» به آن می‌پردازد. نظریهٔ ارسطو نزد برنتانو، اصطلاح «ادراکِ اضافی بودن»، و نزد هوسرل، حیث التفاتی فرم می‌گیرد. روشِ پدیدارشناسی با تکیه بر وجوه التفاتی ذهن، قدرتِ تفکیکِ آگاهی باواسطه (عینی) و بی‌واسطه (ذهنی) را برای دریافتِ منشأ و آغاز شناخت داراست. حیث التفاتی، رکن اصلی کتاب *پدیدارشناسی ادموند هوسرل*، است که مدعی شد تمامی کُنش‌های ذهنی ما به‌سوی چیزی (ابژه) التفات دارد که مراد وی از اضافی بودنِ حیث التفاتی، صرفاً معنای معیّن موضوع‌له نیست، بلکه دلالتِ نَفس بر ذواتِ معانی است؛ یعنی شوق و حیرتِ اِنشای نَفس، موجبِ آگاهی جدید و کشفیاتِ تازه‌ای چون شهود و تجربهٔ زیبایی می‌شود. هدف ما چگونگی اندیشه‌ورزی بزرگانِ هنر، فلسفه و عرفان به مفهومِ زیبایی از زاویهٔ حیث التفاتی است که آن را فکرت زیبایی می‌دانیم. در اغلبِ آرای بزرگان، به انحای مختلف به زیبایی التفات شده است؛ اما چالش اصلی آن است چرا توافقی کلّی بر مفهومِ زیبایی نیست و این عدم توافق آیا به حیث التفاتیِ آنان برمی‌گردد؟ بنابراین اگر فکرت زیبایی را با توجه به حیث‌التفاتِ هر کدام درست بسنجیم، ضمن درکِ اختلاف و ائتلاف‌شان، بهتر می‌توان سیر تاریخی آن‌را دریابیم.

۲. ۱. روشِ تحقیق

این پژوهش، با روشِ توصیفی، تحلیلی و پدیدارشناختی به زاویه دید تناسباتِ هنر و زیبایی پرداخته تا دریافت‌ها و تفاسیر مختلف را نزد بزرگان با رویکرد حیثِ التفات‌شان مورد بررسی قرار دهد و با ارجاع به نظریاتِ برجسته، ریشه‌های شکل‌گیری معنا و دریافتِ مفهوم زیبایی را ضمنِ تبیین، مورد ارزیابی قرار

داده و نوع مواجهه هر یک از این نحله‌ها را نشان می‌دهد.

۳. ۱. پیشینه

آموزهٔ حیث التفاتی intentionality، توانایی وجودی ذهنی‌است که همواره معطوفِ چیزی ذهنی یا عینی‌ست و کانونِ سوبژهٔ فرد را از خلالِ کُنش‌های ذهنی با چیزها به ارتباط می‌گیرد؛ لذا یک ویژگی پدیدارشناختی، برای همهٔ اعمالِ آگاهی است. نخستین چراغِ هدایتِ معنابخشی به حیث التفاتی در نظریاتِ ارسطوست؛ آنجا که در تشکیکِ مراتبِ وجود، از خاصیتِ دوگانهٔ وجودی و معرفتی مقولاتِ عشر،[۱] به‌عنوان دو جنبهٔ درون‌ذهنی (قانونِ عقل)، و بُرون‌ذهنی (قانونِ اشیا) یاد؛ و «نَفس»[۲] را «کمالِ اوّل موجود زنده و صورتِ بدن» معرفی؛ و «ادراکِ عقلی» را مانند احساس، «جزیی از نَفس» معرفیْ و به‌جای عقل، «شوق» را «عاملِ محرِّکهٔ تخیُّل و هر چیزی» می‌داند. وقتی شوق، مُحرکِ نَفس باشد؛ آنگاه التفاتِ نَفس یا بهره‌ور از خرد است که به‌موجودات تغییرناپذیر نظر دارد؛ یا عاری از خرد است که به‌موجودات تغییرپذیر میل می‌کند؛ لذا «نَفس دارای سه نیروست که با عمل و شناسایی حقیقت سروکار دارند: ۱. احساس ۲. عقل و ۳. میل. چون فضیلتِ اخلاقی، مَلکه‌ای است که با انتخاب سروکار دارد و انتخاب هم میلِ [همراه] با تعقل است، از این رو برای اینکه انتخاب خوب باشد، تعقُّل هم باید موافقِ حقیقت باشد و هم میل باید درست باشد.» پس حیث التفاتِ نَفس برای رسیدن به حقیقت پنج جهت دارد:

> «۱. توانایی عملی (هنر یا فن) [مَنوط به درکِ علل و دلایل عقلی]، ۲. شناختِ عملی [امور ثابت و آموختنی معلوم]، ۳. حکمتِ عملی [قدرت داوری]، ۴. حکمتِ نظری (فلسفه)، ۵. عقلِ شهودی [دریافت مستقیم].» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۸۷ـ۲۰۹)

فرانتس برِنْتانو[۳] در *روان‌شناسی از دیدگاه تجربی*، «نظریهٔ اضافی‌بودنِ ادراک» را از ارسطو گرفت و در دیدگاه اولیّه‌اش (۱۸۷۴) متعلَّقه‌های ادراکاتی چون دیدن و شنیدن را دارای خاصیتِ وجود ذهنی دانست؛ اما در دیدگاه دومش (۱۹۱۱) وجود ادراک‌کنندهٔ واقعی را الزامی و نتیجه گرفت مضاف‌الیه و متعلَّقِ ادراک، بیرونی است نه درونی. «ما در واقع با تأیید کسانی که آن شیء را انکار کرده‌اند، به آن شیء التفات پیدا می‌کنیم و آن را در بیرون از خود انکار می‌کنیم.» (عرفانی، ۱۳۸۷: ۶۱)

اِدموند هوسرل،[۴] به‌طور خاص، در تأملاتِ دکارتی، حیث‌التفاتی را مرکز تأملاتِ فلسفی پدیدارشناسانهٔ نهاده و به تأملاتِ سوژه و ابژه پرداخته و هدفش آشکارگی منشأ التفات از طریقِ غلبه بر ذهن‌ها و تمایلات بود تا منجر به برون‌رفت از شکیّاتِ ایده‌آلیسم دکارت گردد. «تأملاتِ ما در اساس به هدف‌شان که نشان‌دادنِ امکان انضمامی ایدهٔ دکارتی از فلسفه به مثابه علمی کلی استوار بر بنیانی مطلق است.» (هوسرل، ۱۳۸۴: ۲۲۶) پدیدارشناسی phenomenology گِرد چند محور اصلی می‌چرخد: ۱. تعلیقِ هرگونه پیش حُکم در مورد موضوع مورد پژوهش؛ ۲. تبدُّل‌و تأویلِ پدیده‌ها به پدیدارهای ذهنی؛ ۳. دقت و تمرکز ذهن بر ذات پدیده‌ها برای معنابخشی است؛ ۴. تفاهمِ فاهمه، بر اساس همدلی و روابط درونِ ذهنی اذهان است.» منظور هوسرل از اصطلاح تحویل یا ردّ و ارجاع استعلایی، در پرانتز گذاشتن و تعلیق تمامی مفروضاتِ فلسفی، علمی، فرهنگی و روزمره است. در واقع، پدیدارشناسیْ زاییدهٔ بحرانِ آگاهی نسبت به سخن‌گفتن علمی از ماهیّت پدیده‌هاست. «همان بدنی که مرا به مانند وسیلهٔ هر ادراکی به کار می‌آید، همراهم در ادراکِ خود واقع می‌شود و تا مقدار زیادی به طور ناقص تقویم یافته است.» (Husserl, 1995:15)

پس از هوسرل، رومن اینگاردن،[۵] آثار هنری را دارای وجودی قصدی پنداشت که بی‌ارتباط با قصدمندی ذهن نیست؛ لذا پدیدارشناسی، ماهیتی زیبایی‌شناسانه یافت و «به نظر می‌رسد با وضوح‌بخشی به این ماهیتِ دشوار، یا حداقل یکی از تفاسیر آن، می‌توان تجربهٔ زیباشناختی؛ یعنی تجربهٔ تماشاگر و نه تجربهٔ آفریننده را برانگیخت.» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۴۶) فریتس کافمن[۶] در حوزهٔ نقد ادبی و میکل دوفرن[۷] روش پدیدارشناسی تحویلی هوسرلی‌مآب را در تجربهٔ زیباشناسی (۱۹۱۰) برجسته ساختند و سارتر در کتابِ *تخیُّل*، ضمن تجلیل از

هوسرل، تخیّل را ناتوان از تحویل به ادراکِ حسی دانست و آن‌را دارای ساختاری التفاتی دانست؛ ازاین‌رو باید میان فعلِ خیال‌کردن که درون من انجام می‌گیرد با متعلَّقِ ابژهٔ تخیّل تمییز نهاد. این چالش‌های ابژه و سوبژه باعث شد که بومگارتن،[۸] ضمن ناقص‌دانستنِ نظامِ رشته‌های فلسفی عقل‌گرا، جای خالی دانشی را مفروض دارد که شکلی از شناختِ حسی داشته و اصلی‌ترین متعلَّقِ ادراک آن زیبایی است تا علمِ شناختِ عقلی را تکمیل کند. «تجربهٔ استیکی باید مقدَّم و مبنایی برای اصول ذوق باشد. وظیفهٔ استتیک همانا روشن، متمایز و خودآگاه ساختنِ چیزی است که در تجربهٔ روزمرهْ همواره ضمنی، مغشوش و ناخودآگاه است. (Baumgarten, 2007: p. 60 [§7])

جز کانت، پدیدارشناسانی چون سارتر، هایدگر، اینگاردن، مرلوپونتی و دوفرن به‌زیبایی توجه داشتند. هایدگر با علم بر اینکه حیث التفاتی برنتانو مانند مقولاتِ تحلیلی کانت، مقدَّم بر تبیین علوم طبیعی است و حیث التفاتی هوسرل نیز مقوِّم آگاهی است، در *درس‌گفتار مسائل اساسی پدیدارشناسی*، به معماگونگی التفاتی پدیدارشناسی اشاره نمود و رابطهٔ «درون‌بود بین ذهن و محتوای خاص» را نیازمند وضوح دانست. در *وجود و زمان*، ساختار حیث التفاتی را ضمن ارتقا در رفتار ساختاری «دازاین» ملاحظه کرد که از پیش، مقیم در جهان است؛ فلذا خوانشش از حیث التفاتی را با تجربهٔ زیسته گره و آن را در قالبِ «زندگی رو به‌سوی چیزی» درآورد و در مدار هستی‌شناختی خود قرار داد و دازاین (در-جهان‌بودن) را جانشین آگاهی ذهنی هوسرل نمود. «دازاین چیزی نیست مگر امکان به‌دست‌آوردنِ وضعیت ورود به جهان.» (شاکری، ۱۴۰۰: ۱۱۵) اگر حیث التفاتی چیزی جز ابژه‌های نامحدود آگاهی متعالی نیست؛ می‌توان گفت «نیت و قصد» حیث التفاتی نوعی رهایی از خودآگاهی است که رابطهٔ عمیقی با ابژه‌های زیبایی‌شناختی عرفا و فلاسفه پیدا می‌کند. هایدگر با تغییر مبنایی، روشِ پدیدارشناسی اگزیستانس را جایگزین پدیدارشناسی هوسرل، و علمِ زیباشناسی را ردّ و وظیفهٔ پدیدارشناسی را پدیدارشناسی وجودی دانست نه آگاهی؛ لذا وجه هرمنوتیکی را به پدیدارشناسی هدیه نمود. «پدیدارشناسی ذاتاً هرمنوتیک عمل می‌کند؛ پدیدارشناسی تحویلی بلکه تأویلی است، زیرا در پدیدارشناسی دو عمل همزمان انجام می‌گیرد: ساخت (تعمیر) و واساخت (تخریب). [وی با پدیدارشناسی] به تحلیل پرسش از هستی می‌پردازد، از حضور و ظهور سخن می‌گوید، زبان را محور می‌کند و اثر هنری را افقی برای نجات می‌داند؛ چون این ویژگی را دارد که ساختار جدیدی از اعضای اجزاء را ارائه دهد.» (خاتمی، ۱۳۸۶: ۳۶) درک زیبایی نزد هایدگر درکِ حسی یا لذت و خوشی نیست، بلکه اندیشیدن وجودی است که میان احساس و هنر وجود ندارد!

از سویی‌دگر، در مکتب جمال‌شناسی زیبایی محض، خصیصهٔ ذات الهی و هستی جلوه‌ای از شعاع نور الهی در جمالِ خوبان است؛ لذا زیبایی بشر، هدفِ خلقت و فلسفهٔ آفرینش است. رابطهٔ دوطرفهٔ خلق و خالق، ژرفای حیث التفاتی بشر را با دو مؤلفهٔ «عشق و محبت» نشان می‌دهد. مرتبهٔ عرفانیْ حیثِ التفاتی، مقامِ وقفه و درنگی در میان آناتِ دو مقام دیگر است؛ «مرحله‌ای بسیار ظریفی که عارف در آن لحظه باید آن‌را درک کند. اگر معلومی، جهتِ متمرکز کردن حیث التفاتی به آن وجود نداشته باشد، به دلیل زنده‌بودن مُدرِکْ حیث التفاتی داریم.» (ر.ک: دینانی، غلامحسین، *دفتر عقل و آیت عشق*: ۶۷) تحلیل صدرالمتألهین در بابِ «انشای نَفس» این‌ست که «علم به هر شی، عبارت است از ایجاد و إنشای ماهیتِ آن به وجود ظلّی در عالَمِ نفس یا ذهن، به‌نحوی که بین صورتِ ذهنی و نَفسِ مدرِک، نوعی علیّت و معلولیّت برقرار باشد و حضور آن برای نَفس، حضور اشراقی، و قیام آن به نَفس قیام صدوری است نه حلولی.» (شاکری، ۱۳۸۹: ۲۴۵) حیث التفاتی نزد ملاصدرا نیز ذاتِ اصیلِ ملکوتی و اصلِ وجود صورتش در نَفسِ بشری است؛ ولی نزد هوسرل ادراک، آمیخته از شهود حسی و سیر استعلایی پدیدارشناختی است که نوعی تفاهمِ صوری میان آنها وجود دارد. با توجه به نظرگاه بزرگان، مقولهٔ فکرتِ زیبایی از منظر حیثِ التفاتی، به صورت ویژه مورد بررسی ویژه قرار نگرفته است؛ که برآنیم به ایجاز در این جستار به آن بپردازیم.

۲. مفاهیم نظری

۱. ۲. حیثِ التفاتِ هنرمندان به زیبایی

در بابِ هنر چند نکته وجود دارد: ۱. اگر هنر، فنّی نیازمند ذوق و ممارست، خوانش آن نیز چنین است؟ ۲. کشفِ زیبایی یک اثر، خود یک هنر است یا چیز دیگری است؟ «زیبایی، امری است نظری؛ حسِ زیباییِ انتزاعی، پایهٔ ابتدایی فعالیتِ هنری است.» (رید، ۱۳۷۱: ۷) تولستوی[۹] فعالیتِ هنری را انتقالِ احساس می‌داند که هنرمند تا حدِّ ممکن بی‌نیاز از عناصرِ زیبایی، آن‌را پیش می‌برد. به‌زعمِ بعضی هنرمندان، پرسش از چیستی هنر، واکنشی است فلسفی که مسئلهٔ هنر را پیچیده‌تر می‌کند. کِلایو بل، نقاشِ فرمالیست، هنر را فرمی همراه با خطوط، اَشکال، رنگ‌ها و نسبت‌های معین با پتانسیلِ آفرینش صورتِ معنادار می‌انگاشت که نیازمند قدرتِ عاطفی و ذهنی عظیمی‌ست و برای تجربهٔ زیبایی‌شناختی باید احساسِ هنرمند را داشت. دِی. اِچ. لارنسِ نقاش، به نگاه فرمالیستی نُخبه‌گرای بِل تازید و گفت:

> «من صورتِ معنادارم و نامِ وصف‌ناپذیرمْ واقعیت است. من مکاشفهٔ حیاتِ معنویم که پس پردهٔ جنبانم؛ پرده را کنار می‌زنم و خودم را آشکار می‌سازم.» (واربرتون، ۱۳۸۸: ۳۸)

سخنِ لارنس، محتوای نظریهٔ بِل را به سوی زنده‌کردنِ اَطوار تئوری محاکاتِ افلاطون در شهودهای از پیش‌موجود می‌کشاند که سبب شد هنرمندانی چون مارسِل دوشان، اشیایی مُجسم را بدور از خصوصیاتِ زیبایی‌شناسانهٔ بِل، بیافرینند تا نمود بصری اثر، بر نمودِ معنایی آن بچربد. اما ارزشِ اثر هنری در آن است که هنرمند به احساسش وضوح بخشد؛ چون تا آن‌را بیان نکند خود نیز نمی‌داند آن احساس دقیقاً چیست؟ «بیان‌کردن کاویدن احساساتِ خویش است.» ولی احساس مگر تمام‌شدنی است که در هر اثر هنری کامل تحقق یابد. به نظر فرمِ مُصوَّرِ زمانیِ اثر برای مشاهده پایان یافته است نه شمایلِ معنادار آن!

هنرمندانی چون وِرون، زیبایی‌شناسی را دستخوش خیالبافی متافیزیسین‌ها می‌دانند و تولستوی نیز حس می‌کند واگذاردن مسئلهٔ زیبایی به ذوق ما را به جایی نمی‌رساند. «ترضیهٔ ذائقهٔ ما به هیچ‌وجه نمی‌تواند اساسِ تعریفِ خوراک به شمار رود. به همین نحو، زیبایی به‌هیچ‌وجه قادر نیست به‌منزلهٔ اساسِ تعریف هنر به‌شمار رود»؛ یعنی هنر کسبِ لذت نیست، بلکه انتقال احساس است. تولستوی مفهوم زیبایی را با حقیقت و خوبی مجردوار هماهنگ نمی‌بیند «زیرا خوبی اکثراً با تسلط بر تمایلات نَفسانی موافق است، در حالی‌که زیبایی اساس همهٔ تمایلاتِ نفسانی ماست.» نظر تولستوی اشارتی به نظریه بُرک و کانت در بابِ زیبایی و والایی امر زیباست که با نظر سقراط و پاسکال در بابِ نسبتِ زیبایی با خیر، حقیقت و نیکی منافات دارد, چه! «حقیقت، توافق بیانِ موضوع، با اصل و جوهر آن‌ست؛ ازاین‌رو یکی از وسایل به دست‌آوردن خوبی، به‌شمار می‌رود ولی حقیقت، فی‌نفسه نه خوبی است و نه زیبایی و حتی با آن دو توافق هم ندارد.» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۵۲ـ۷۴)

شوپنهاور پیچیدگی تجربهٔ زیباشناختی را در عدم توجه ذهنْ به محرک‌های اراده می‌داند که اشیا را رها از نسبت‌شانْ با اراده درک می‌کند و «ذهن بدون مداخلهٔ علایق و فاعلِ شناسایی، صرفاً به صورتِ عینی‌ذهنی، به کلی تسلیم آنها می‌شود.» تعابیر ارسطو و شوپنهاور تأیید می‌کند که تجربهٔ زیباشناختی نیازمند عواملی است:

> «۱. تأمل، دقیق و عمیق است؛ ۲. نادیده‌گرفتن هر چیزی، به‌جز ابژه‌ای که مورد توجه است. ۳. حضور زنده آن چیزی که ادراک می‌شود؛ ۴. از دست دادن اراده یا میل؛ ۵. طبیعت مؤثر تجربه؛ ۶. لذت و شناختِ ملازم و همراه آن.» (کالینسون، ۱۳۸۵: ۲۲ـ۵۳)

اگر در تجربهٔ زیبایی‌شناختی «اراده و میل» نیز از دسترس خارج شود، حیث التفاتی دچار یک چالش می‌شود؛ زیرا پیش‌تر طبق نظریهٔ ارسطو تحلیل کردیم که به واسطهٔ اختیار و با توجه به دو نیروی «عقل و میل»، حیث التفاتی نَفس به سوی چیزی جهت می‌گیرد؛ اما در اینجا باید این ارادهٔ و اختیار نَفس را نادیده بگیریم؛ آیا این امر برگرفته از سحر و شکوه و عظمت زیبایی اثر است که «عقل و میل» را متحیر خود نموده است؛ مانند زنانی که با دیدن یوسفِ نبی به‌جای ترنج، دستِ خویش را از تحیر جمال ببریدند!

جان دیویی، میانِ «تجربهٔ پیوسته و تجربهٔ خاص» و نیز «تجربهٔ عقلانی و تجربهٔ زیباشناختی» تفاوت قائل شد «اشیا تجربه می‌شوند، اما نه به شکلی که تحتِ تجربه‌ای خاص درآیند و بر خلاف شوپنهاور تجربهٔ هنری را زمانی محقق می‌داند که علایق، ادراکات و اراده با ابژه گِره خورده باشد «و این گِره‌خوردگی به ابژه، به معنای ادغام و تلفیق با موضوعِ ابژه باشد.» (همان: ۱۱۴ـ۱۲۲) اِدوارد بُولو با طرحِ یک نمونه «مَه بر دریا» به موضوع «فاصلهٔ روانی» ترس و هراسِ میانِ ادراکِ یک فرد و احساساتش از این تجربه اشاره می‌کند. «او فاصله را امری زیباشناختی قلمداد می‌کند که ما را قادر می‌سازد میانِ لذت‌های مطبوعی که بدون فاصله ایجاد شده‌اند و تجربیاتی که به لحاظ زیباشناختی ارزشمندند و بدون فاصله تحقق‌شان مقدور نیست، قائل به تمایز شویم.» او اصطلاحِ «فاصلهٔ روانی» را جایگزین اصطلاحاتی همچون «ابژکتیو، سوبژکتیو» و غیره نمود و راه تأملِ زیباشناسانه را میسر کرد. جُرج دیکی با اصطلاح «فاصله» بُولو موافق نبود، چون اقدامِ فاصله‌گیری را مقدَّم بر شناخت نمی‌داند که با تجربهٔ واقعی هم‌خوانی کند و آن‌را «فاصلهٔ روانی» خواند که مانعِ زیباشناختی است. مانرو بیردزلی معیار جدیدی از تجربهٔ زیباشناختی به نام «دیدگاهی ساخته و پرداخته» ارائه کرد که «ابژه، تجربه را در انقیاد خود دارد.» و پنج معیار در بابِ رهاسازی قیودِ دربندِ ابژه قرار داد:

«۱. شی‌مداری [جذب اثر]؛ ۲. فارغ‌البالی [رهایی از ملاحظاتِ زائد و اوج‌گرفتن روح]؛ ۳. تأثیر بی‌طرفانه [شبیه فاصله روانی، تأمل بی‌اراده]؛ ۴. اکتشاف فعالانه [تکاپوی قدرتمند قوای عقلانی بر پیچیدگی ابژه تا ادراک خونسردانه]؛ ۵. تمامیت [وحدت ادراک شده، جهت تهیج و عواطف و توقعات].» (همان: ۱۵۶)

باری! اگر منشأ هنر، آسمانی و پیش مقدّرشده باشد پس ایده مقدَّم بر هنر است؛ اما اگر منشأ هنر، زمینی باشد؛ آن‌گاه اجرا و بیانِ هنری، بسترساز ظهور مفهومِ زیبایی و والایی است که خود نوعی مهارت و دادوستدِ پیچیده‌ای است که ممکن است در هنر جادوگری و فتنه‌انگیزی نیز به‌کار رود: «در سرود چهارم اودیسهٔ هومر با عبارتِ مهارتِ فریب‌کاری تصویر می‌شود: هر چند بخواهد کاری کند که از دست شما برهَد، بدین کار خواهد کوشید، به هر سیمایی در خواهد آمد؛ به سیمای جانورانی که روی زمین می‌خزند، به سیمای آب و آتشی که در آسمان شرارافکن است.» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۹: ۲۳) حیث التفات هنرمند، ایده‌ای است که در فرمی به نمایش در می‌آورد و مخاطب از فرم به محتوا و موضوعِ اصلی می‌رسد. بنابراین حیث التفاتِ آرای هنرمندان، چکیدهٔ پیشنهادهای تازه و جدی برای اصلاحِ جامعه با شیوه‌هایی معین است و هنر آن زیبایی در حجاب است که زمان ظهورش فرا رسیده است

۲. ۲. حیثِ التفاتِ زیبایی‌شناسان به زیبایی

فلاسفه به‌دلیلِ طبقاتِ خاص پدیده‌های جهان، از مشکلاتِ زیبایی‌شناختی آگاهند تا واکنشِ گزینشی مقابل هنر انجام ندهند؛ گروهی چون هگل وظیفهٔ اصلی زیبایی‌شناسی را مطالعهٔ انواعِ هنر و محتوای خاص روحانی آنها می‌دانستند و گروهی چون کانت به‌زیبایی طبیعی توجه داشتند؛ در مجموع، حیث التفاتِ فلاسفهٔ هنر بر «مفهومِ استتیک، تعریفِ هنر، هستی‌شناسی هنر، بازنمایی در هنر، و بیان در هنر است» که به‌طور خلاصه، «بر سه محور کانونی هنر، خصوصیتِ زیبایی‌شناسی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی متمرکز است.» (لوینسون، ۱۳۸۷: ۱۰) هرچند هنر، به منزلهٔ بُعد اجرایی و آفرینندگی، فضا را برای زیبایی‌شناختی و تجربهٔ زیبایی‌شناختی مهیا می‌کند؛ اما نوع التفاتِ فیلسوف چیز دیگری است؛ مثلاً افلاطون، نظمی اخلاقی و مابعدالطبیعی را بر جهانِ حاکم می‌داند که ارزشِ حقیقی هنر در تجسُّمِ دقیق این نظم است تا بدانیم چگونه در جریان آن قرار گیریم؛ لذا زیبایی قدسی را نتیجهٔ باوری عشق جاودان دانسته؛ و در نهایت، هنرمندی را ارج می‌نهد که خیر حقیقی را برای جهان به‌ارمغان بیاورد. «خیر سه رأس دارد: اعتدال، حقیقت و زیبایی. چنان‌که می‌بینیم زیبایی یکی از اجزای قطعی خیر است، اما هنر، عاملِ انفصال از حقیقت خیر؛ زیرا انسان را از اصلِ حقیقت دو مرتبه دور می‌سازد.» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۹: ۵۲) ارسطو نسبت به افلاطون،

هنر را ارج و به نوعی مفهومِ زیبایی را از دلِ هنر زمینی طلب می‌کند «بهترین موجود زنده اگر زیاده از حد کوچک باشد ممکن نیست که آن را بتوان زیبا و جمیل شمرد، زیرا چون چشم، فرصتِ کوتاهی برای رؤیت آن دارد و به ادراکش نائل نمی‌گردد. هم‌چنین اگر زیاده از حد بزرگ باشد بر آن محیط نمی‌شود بلکه وحدت و تمامیت آن نیز از نظر بیننده مخفی و مستور می‌ماند.» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۴۴) نگاه رئالیستی وی، از تقلید امری انفعالی و گرته‌برداری با نگاه جزیی به‌حقیقت است که به‌دلیل مشکلاتِ فراوان، از تصدیقِ احکام زیبایی‌شناسانه می‌پرهیزد؛ اما می‌پندارد اگر هنری چون تراژدی وظیفه‌اش را دقیق به انجام برساند، زیبایی دلیل قاطعی برآن‌ست. ترکیب نگاه افلاطون و ارسطو را در نظریهٔ زیباییِ معقول فلوطین می‌بینیم که تفاوتِ ماهیتِ زیباییِ محسوس و معقول را زمانی قابلِ فهم می‌داند که زیبانگر، مانند پیکرتراشی خود را از زشتی بپالاید تا فعلِ نیکِ او هنرمندانه به تماشای رهبری معرفت در صورت‌های معقولِ زیبایی بنشیند. «زیبایی غالباً در دیدنی‌هاست و نیز در شنیدنی‌ها؛ مثلاً در ترکیب و نظم واژه‌ها و در تمامِ انواعِ موسیقی؛ زیرا مقام‌ها و آهنگ‌ها نیز زیبا هستند.» (فلوطین، ۱۳۶۶، ۱. ۶. ۱: ۱۱۱)

در فلسفهٔ مدرن، باومگارتن، واژهٔ aesthetic را برای نامیدنِ علمِ هدایتِ استعدادِ نازلِ دانست و شناختِ پدیده‌ها را از راه حس معرفی نمود؛ اما تحولِ بنیادینِ زیبایی‌شناسی زمانی آغازید که ادموند بُرک، میانِ خرد و ذوقْ تفاوت، و تناسب و سودمندی ارسطو را به باد انتقاد گرفت و میان زیبایی و والایی تفاوت قائل و مهم‌ترین دلیلِ امر والا را ابهام دانست که مخاطراتی ناشناخته را مبهم‌وار پیش می‌کشد و مرگ را والاترین زیبایی‌ها دانست. «به تعبیر خود برک، زیبایی با شُل‌کردن سفتی‌های این نظامِ کُل (نظامِ اندام‌های حسی) عمل می‌کند و این یکی از فرضیه‌های مشهور بُرک است که کوششی پیشگامانه در زیبایی‌شناسی مبتنی بر شناختِ اندامِ حسی به شمار می‌رود.» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۴۹)

کانت زیبایی را به دلیلِ ذوقی‌بودن، غایتی بی‌هدف و درکِ زیبایی را به عنصر ذهنی ارتباط داد که از ادراکِ حسی ناشی می‌شود. وی ضمن رجحانِ زیبایی طبیعی بر هنری، برداشتِ زیبایی را به زیبایی آزاد (زیبایی یک قطعه شعر)، قیاسی (زیبایی یک قطعه از قطعات دیگر، مشروط به بیانگری) و والایی (شگفتی و هیبت آسمان پر ستاره) تقسیم کرد. نوئل کرول، نظر کانت را قضاوتی می‌داند که «۱. ذهنی، ۲. بی‌طرفانه، ۳. کلی، ۴. لازم و، ۵. یکتا در خصوصِ ۶. لذت اندیشمندانه‌ای که هر کس باید از ۷. بازی آزادانهٔ قوهٔ فاهمه و متخیّله در موردِ ۸. صورتِ غائیت استخراج کند.» (لوینسون،۱۳۸۷: ۵۸) کانت میان حُکم ذوقی و حکم زیبایی‌شناختی نیز تفاوت، و حکمِ ذوقی را احساس فردی دانست که از قلمرو حکومتِ منطق خارج است؛ اما حکمِ زیبایی‌شناسانه را دستوری و عام دانست؛ یعنی اهمیتی ندارد که مریم در پردهٔ نگارگری داوینچی یا رافائل همان مریم مقدس باشد. «فراهم آوردن شهود با حواس است و فکر کردن با فاهمه. فکرکردن عبارت است از متحد ساختن تصویرات در وجدان. این اتحاد یا صرفاً بالنسبه به‌ذهنِ شناسنده حاصل می‌شود که در آن صورت ناضروری است و ذهنی؛ و یا به نحو مطلق صورت می‌گیرد که ضروری و عینی است. اتحاد تصویرات در وجدان حُکم است.» (کانت، ۱۳۶۷: ۱۴۶) تمرکز او بر چگونگی روشِ استعلایی و شناسایی ذهن ما از ابژه‌ها مبتنی بود تا بررسی خود ابژه؛ لذا حکمِ زیبایی‌شناسانه او بر تعارضِ میان ذوق و نبوغ افزود و این لاینحلی، ریشه در حُکم ذوقی و فردی او داشت که راه بحث و استدلال منطقی در امور ذوقی را می‌بندد. اعتقاد کانت به غایت‌مندی اثر هنری (و نه غایت کلی)، باعث شد شلینگ و هایدگر، پلی میان فلسفه و هنر برقرار و توصیفِ هنر را در قامتِ فلسفه ببینند؛ فلذا هنر، مجری توصیف‌ها و تفاسیر امر مطلق فلسفی و آشکارکنندهٔ حقیقت شد! در این میان زبان نیز به تعبیر هایدگر، بیانگر حقیقتِ هستی تعبیر شد و اثر هنری را «حضور جدید این‌جهانی» دانست «آنچه شعر به‌عنوان یک فرافکنی روشنگرانه از نامستوری بروز می‌دهد و آن را در طرح نقش به پیش فرامی‌افکند، عیان‌ست که شعر به آنها اجازه داده‌است واقع گردد، و آن‌هم به‌گونه‌ای که در میان موجودات، عیانِ موجودات را به درخشش و طنین وا دارد.» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۷۷)

باری هگل جهان را محملِ حیاتِ روح در سه ساحتِ فلسفه (صورتِ عقلانی روح)، دین (صورتِ ایمانی روح) و هنر (صورتِ اَعیانی روح) دانست؛ لذا حیثِ التفاتش به‌روحِ سوی اثر هنری می‌رود نه هنر طبیعی؛ فلذا صورتِ اشیای زیبا همانا پیش‌نیاز ادراکِ هنر ناب؛ یعنی زیبایی است که نیازمند تمرین، ممارست و آموزشِ سخت است تا ذهن به تدریج، نوازشِ احساس زیبایی روح را ادراک کند؛ لذا هنر نه تقلید است و نه هنر برای هنر. «زیبایی، عبارت است از شکل رؤیت‌پذیرِ حسی‌ای که چنان تغییر صورت یافته است که تجسمِ رؤیت‌پذیر خود آزادی است.» (هولگیت، ۱۳۹۳: ۲۴ـ۵۷) زیبایی‌شناسی کمال‌یافتهٔ نیچه (شکل‌دهی به‌شخصیت) نکتهٔ مرموزی را در بابِ طبیعتِ اصلی و طبیعتِ ثانوی افشا می‌کند که هنر برای عدم تباه حقیقت است که در نظریهٔ بیانِ کروچه، بیانِ زیبایی هنری نیچه را با شهود یکی، و حتی اصلِ هنر می‌داند و میان آرزو، طلب و اراده فرق می‌گذارد، زیرا زبانِ زیبایی را به‌دلیلِ تأویل‌پذیری، منطق‌پذیر نمی‌داند. او در نهایت، یک اَخطار کلی در ماهیت هنر می‌دهد که «قریحهٔ زیباشناسی محتاج نیست به اینکه حسِ حیا را از اخلاق وام بگیرد؛ زیرا آن حس را که عبارت از حیا و عفت و حجب زیباشناسی است خود دارد و به خوبی می‌داند که در چه مورد سزاوار است که به جای هر نوع بیان متوسل به سکوت شود.» (کروچه، ۱۳۶۷: ۲۲۸) از نظر پژوهنده، زیبایی‌شناختی امری کیفی است؛ اما توجه فیلسوف به هنر نیازمند امر کمّی و زیباشناختی است تا حیث التفات وی دچار لغزش نشود!

۳. ۲. حیث التفاتی عرفای وحیانی

هدفِ پدیدارشناسی با تکیه بر حیث التفاتی، غلبه بر سَبقِ ذهن‌ها و تمایلات برای دستیابی به منشأ آغازین تفکرست که رابطهٔ نزدیکی با کشفِ حقیقت و زیبایی از منظر دین و عرفان دارد. هرچند زبانِ دین در بیانِ تضادهای عالَم، بسانِ زشتی-و زیبایی، خوب‌وبد، بُرنده‌تر از زبانِ عرفان است؛ اما بخاطر بنیادِ روش‌شناختی زبانِ آثار عرفانی می‌توان تجلی هنر دینی را در آثار عرفا بهتر دریافت. حال این زبان، از کارایی عقل در تجارب عرفانی تحصیل می‌گردد یا زبانی ورای عقل است و یا زبانی آمیخته از عقل و احساس؟ در *حدیقه‌الحقیقه* سنایی آمده:

عقلِ ذوقی چو نیستت حاصل
به حقیقت کجا شوی واصل

اگر عقلِ ذوقی مقدّم بر ادراکِ قلبی است؛ پس مقدمهٔ تجربهٔ عرفانی، عرفانِ عملی‌ست؛ فلذا حیث التفاتِ زیبایی‌شناختی نزد عرفای وحیانی، طلبِ حقیقت و زیبایی آن‌ست که از طریقِ مظاهر صفاتِ جمال‌وجلالِ حق از طریقِ زبانِ هنری میسر می‌شود که افزون بر خودسازی نَفس، نیازمند استدلالِ اصولی عالم وجود؛ یعنی از فعل به صفت، و از صفت به ذات رسیدنِ ماهیت پدیده‌هاست که به‌نوعی پدیدارشناختی ماورایی است؛ لذا چگونگی تجلی زیبایی حق در عالَم، پرسش از ماهیتِ اثر هنری را از قلمرو هنر تطبیقی و عَرضی فراتر و بحث وجدانی بودن دریافتِ زیبایی را باز می‌کند؛ لذا هنر قدسی اگر مستقیم از حقیقتِ روحانی نشأت می‌گیرد «باید زبانِ صُوری آن نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد؛ زیرا میان صورت و روح (معنا) مشابهت و تماثلِ دقیقِ خدشه‌ناپذیری هست.» (بورکهات، ۱۳۹۲: ۷) تازمانی‌که ذات هنر ماهیتی رمزی و تمثیلی نگیرد، متضمنِ مشابهتِ زیبایی راستین نمی‌باشد و غیرتِ الهی، هنر انسانی را نیز از بهشتِ زیبایی رَجیم می‌گرداند؛ فی‌المثل، از طرفی حَرم، کلیسا و معبد، اقامتگاه روحِ الهی است؛ و از سویی دیگر تصاویر مریم عَذرا و مسیح، نقطهٔ تلاقی هنر مسیحی و جوهر خداشناسی است؛ یعنی «رمزگری هندو [معابد، مجسمه‌سازی، پروشا]، تجلی الهی را به‌طور کلی بیان می‌کند؛ [اما] تمثیلِ مسیحی برعکس، نزول خاصِ کلمه در کِسوتِ بشری را منظور دارد. [لیک] محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است که هیچ تصوری قادر به بیان آن نیست.» (همان: ۶۷ـ ۱۳۱)

چالشِ اصلی هنر دینی در تجسُّد، تشبیه، تنزیه یا تجلی آن‌ست که با پذیرش آن تمامی شمایل‌نگاری شبیه تماثیلِ مسیح، در مساجد و اَبنیه مذهبی، پیام‌رسان و مصداق پذیرش چنین هنری خواهد بود؛ اما شمایل‌پرستی نزد مسلمانان نکوهیده است. نگره‌های

اصلی در هنر اسلامی مانند شکل مکعبی کعبه یا برآمده از دستورات قرآن کریم و روایات است یا از استعارات و مفاهیمِ قدسی و حکمتِ اُنسی. در آثار دین‌هنر، فُرمِ اثر به آیه، و از آیه به وحدانیتِ حق ارتفاع می‌گیرد، لذا تقدّس با کلام است نه با زبان؛ زیرا نقش‌مایه‌ها رنگ می‌بازند و این انگاره‌ها هستند که در قالبِ صور خیالی برجسته و تجریدی می‌شوند؛ در نتیجه تعریفِ هنر در دین با تعاریفِ متعارفِ دیگر متفاوت می‌باشد، زیرا صورتِ فُرم و محتوا، فرعِ حکمتِ دینی، و توحید موضوعِ اصلی آن می‌شود. ازین‌رو برای هنر تأمل‌برانگیز اسلامی نباید هویتی صرفاً تزیینی قائل شویم. «از دیدگاه سنت‌گرایان و دیگر صاحب‌نظران هنر اسلامی، ماهیتِ نقوش و فرم در این هنر را می‌بایست در آموزه‌های قرآنی، روایی و بالاخص عرفانی جست‌وجو نمود. آیا مُتد تحقیق یک متنِ قدسی و یا اثر عرفانی می‌تواند همان ابزار تفسیرهای فلسفی، تاریخی و عقلانی باشد؟» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۹: ۱۱۸) بلخاری‌قهی در کتابِ *قدر، نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، به حضور ثابت هندسه در «معماری، خوشنویسی، نگارگری و تذهیب» اسلامی اشاره و مبانی این هندسه را متأثر از فرهنگِ قرآنی و روایی می‌داند و با اشاره به مفهوم‌شناسی واژهٔ «قدر، تقدیر» در قرآن و رابطهٔ آن‌دو با معماری، به تحلیلِ نظری گستردهٔ تقارن، تناسب و زینت آن در شکل‌ها می‌پردازد. «هندسه از یک‌سو یکی از مهم‌ترین اصول و مبانی نظام زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی، نوعی فضاسازی معنوی و با استفاده از یک ساختار هندسی بس متوازن و متقاطع در برخی از آثار آن است؛ و از دیگر سو نقشِ هندسه در حکمت اُنسی و قدسی ایرانی ـ اسلامی و حضور آن در نقوشِ اسلیمی است.» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۲۳۷)

در ورای آثار عرفانی، اندیشه‌ورزی خاصی به‌واسطهٔ زبانِ تصوف دیده می‌شود که حیث التفاتِ آنان را در کشف حقیقت و زیبایی وضوح می‌بخشد؛ به‌دلیل تجاربِ فردی و گاه متناقض، احکامِ زیبایی‌شناختی عرفا با عُقلا متفاوت‌ست که از منظر زیباشناختی دینی به مفهومِ تجربهٔ دینی نزدیک‌تر است تا سنتی آن؛ چه کلام‌شان به‌دلیل تجربهٔ معرفتی از سه منزلگاه «شریعت، طریقت و حقیقتْ» بیش‌تر اشارتی است. آیا فهمِ رموز زیبایی قدسی مستور در باطن «کلمه» است که صورت (شریعت) و معنی (حقیقت) را در طریقت (سلوک) بهم پیوند می‌زند؟ «کلمه در عالمِ الهی، نظم و راز را با هم ترکیب می‌کند، و به اصطلاح، زیبایی متجلی‌شدهٔ خداوند است، ولی این تجلی در اصل می‌ماند و کیهانی نیست.» (بینای‌مطلق، ۱۳۸۵: ۶۴)

روزبهان بقلی برای تشریحُ مفهومِ حجابِ زیبایی، با توجه به آیهٔ ۲۶ سورهٔ اعراف (وَ لِبَاسُ التّقوی) از واژهٔ «التباس» بهره می‌برد که مبحثِ مهمی از هنر دینی و عرفانی را در بالاترین مرتبه، تأویل و تفسیر می‌کند. وی در رسالهٔ «الاغانه»، صور ملکوتی را عالمِ التباس نامیده و آن را مشکل‌ترین حجابِ روح می‌داند که از طریق آن حق، بر اوصیا تجلی می‌کند که از منظر پدیدارشناسی، تجلی مرتبه‌ای از وجود در کسوتِ مرتبه‌ای نازل‌تر است؛ لذا دو اصل متجسد شدنِ ارواح و متمثل‌شدن پروردگار را شامل می‌شود که دمبدم از شکلی به‌شکلی متجلی می‌شود. «مقامِ التباس [طلبِ دیدار ذات]، حاصلِ عشق بسیار خداوند؛ ولی ناتوانی از دیدار صِرفِ وی است؛ لذا خداوند بر لباسِ فعل [بی‌لباس صفات]، بر دوستِ خود آشکار می‌شود تا او در اُنس با خداوند بماند. روزبهان، التباس را مقامی پس از دو مقام شراب و ری می‌داند.»[۱۱] اما، «رؤیتِ صفات [هم‌چون التَباس] از رهگذر [صفت] جمال چگونه روی می‌دهد؟» باید گفت که جمال، «قرینِ ذات یا اسم اعظم است؛ بسان جلال. پس چه جای شگفتی است اگر زیبایی، پرتو ذات باشد یا حق خودش را در جمال انسانی بر عاشق بنماید. در اینجاست که به نعتِ تجلی، مقابل به نعتِ لباس قرار می‌گیرد. حال این التباس یا جلالی است یا جمالی.» (بینای‌مطلق، ۱۳۹۸: ۲۵ـ ۲۴) در عرفانِ وحیانی، التفات به سوی فراسوی زمانِ این‌جهانی است که نقشِ مقولاتِ زمان و مکان ذهنی کانت را پررنگ‌تر و عارفان، با تقدیر تاریخی، به‌جای کاوشِ زیبایی، شاهد بارشِ زیبایی خواهندبود؛ این تجربه، آن تجربهٔ پدیدارشناسی از رؤیتِ اشیای محسوس نیست و باید بر پایهٔ شهود باطنی تفسیر و عملاً در رفتار و کردار عرفا موجبِ ایجاد انسجامِ روحی، نظمِ رفتاری، دقتِ فکری و متانتِ اجتماعی شود. «هر

چیزی زمانی از حُسن و کمال برخوردار است که آینهٔ وجودش بتواند صفاتِ حق را بنماید.» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۱)

به غیر از عشقِ (انسانی، روحانی، ربانی) و محبتِ (عام و خاص)، رُکنِ دیگر جمال‌شناختی عرفانی، صور عالَمِ خیال و مراتبِ قوای ادراکی آن است که با غیبتِ شیِ محسوس، در خیالِ سالک پدیدار می‌شود. قوهٔ خیال، برخلاف عقل، مُدرک صور جزییه است؛ خیال ممکن است حالتی آیینه‌ای داشته باشد؛ یعنی با تبدیل پدیده به پدیدار و آگاهی ناب، قوهٔ تخیّل را فعال و از عالمِ خیال، تصاویر ناب را دریافت کند و در قالبِ کلمات، نقوش، الحان و غیره جلوه‌گر سازد؛ فلذا درکِ آنها با صورِ خیالی ممکن است نه عقلی! اگر سیر حیث التفات عارف از صور محسوس یا «صور خیالی متصل» جدا گردد، «صور خیالی منفصل» در عالم ملکوت رخ می‌دهد که همان ادراکِ حضوری است و صورت‌ومعنی در هم جمع می‌گردد که با تسامح، نزد افلاطون «مُثل» و پیش ارسطو «عقول عشر» تفسیر شده است که فاقد جسم، و میان بنده و حق در حجاب است. در فصوص الحکم ابن‌عربی ضمن اشاره به «حضراتِ خمس»، «کل عالمِ وجود [را] خیال در خیال» می‌داند. (مددپور، ۱۳۸۶: ۵۸) از نظر پژوهنده، عالمِ خیال برآمده از میل و حیث التفات سالک با توجه به جذبهٔ حق بر پایهٔ حُب شکل یافته تا خواستِ خویش را فنای خواستِ محبوب کند.

دارم عجب ز نقشِ خیالش که چون نرفت
از دیده‌ام که دم‌به‌دمش کار شست‌شوست
(حافظ)

در متون عرفانی زیبایی، مستور در رمزنگاری است که کیفیتی هیجان‌زا و زنده دارد و به شیئی اطلاق می‌شود که دو نیمه شده است. یونگ می‌گوید: «رمز تواناست که حیاتی را به شور آورد و به دنبال خود کشان‌کشان ببرد، چون نیرو و کارمایهٔ ناخودآگاهی روانی را به تجربه و اختیار مبدل می‌سازد و این کیفیت و توانایی رمز از قدرت مینوی رمز است.» (ستاری، ۱۳۸۶: ۱۷) آیا رموزی که از طریق آرایش‌های هنری و ادبی می‌بینیم تکه‌های صور زیبایی در قالبِ خیال است که قصد پیوند و وحدت مراتب هستی را دارد و همین امر است که متون رمزی را تأویل‌پذیر کرده است؟ شیخ محمد لاهیجی در شرح بیت

تجلی گه جمال و گه جلالست
رخ و زلف آن معانی را مثالست

از *گلشن راز* شبستری می‌نویسد: «روی مهرویان به مناسبتِ لطف و نور و رحمت، با تجلی مشابهت داشته باشد؛ و زلف بتانِ شوخ دلبرا را به مشابهتِ ظلمت و پریشانی و حجاب، با تجلی جلالی نسبت تام بوده باشد؛ و روی و زلف محبوبان، مثال و نمودار تجلی جمال و جلالی باشد، بلکه فی‌الحقیقه عین تجلی جمالی و جلالی است. چون احتجاب و قهر، لازمهٔ جلال، و نور و لطف و رحمت، لازمهٔ جمالی‌ست.» (همان: ۱۴۹) در شهودات انبیا، کلام الهی در قالبِ متنِ قدسی، صورتِ عینی و محتوای روحانی به‌خود می‌گیرد، ولی شهوداتِ عرفا یک تجربه‌ای است که اغلب به صورتِ متون نظم‌ونثر بیان می‌شود؛ لیک «حُسن و زیبایی» به‌عنوان وجه‌مشترک در آثار عرفانی و دینی دیده می‌شود که به دلیل گرایشِ وحدت وجودی نزد عرفا، «قبح و زشتی»، کم‌تر از دین مورد التفات می‌باشد. ابن‌عربی، در فتوحاتِ مکیه همهٔ هستی را زیبا می‌بیند چون در نهایتِ زیبایی، عرصهٔ هنرنمایی اسمای حق است؛ فلذا

«همهٔ عالم زیباست و زیباتر از انسان نیست چون صورتِ حق است و با حرکت عروجی و خلق فضائل سبب زیبایی‌های درونی می‌شود و هنر بیرونی نماد کامل هنر درونی می‌شود.» (ابن عربی، ۱۹۷۵، ج۲: ۵۳۰)

نتیجه بحث اینکه چهار ویژگی ذوقی بودن، بیان‌ناپذیری؛ گذرا بودن و انفعالی بودن در متون عرفانی مشهود است و وجوه مشترکی چون احساسِ وحدت، احساسِ استعلا، ناگهانی بودن، انفعال و پذیرندگی، وثاقت و حجیت ذاتی، احساس روشن‌شدگی درون میان دین و عرفان دیده می‌شود. فکرت زیبایی در عرفان‌و دین را باید در هر مرتبهٔ تجلی، با توجه به محدودهٔ ذاتی، صفتی و افعالی آن تحلیل و تفسیر نمود تا جلوه‌های حیث التفاتی را در شناخت زیبایی بهتر ادراک نمود. شاید بتوان ادعا نمود بهترین روش ممکن در پدیدارشناسی برای درک حقیقتِ زیبایی تجاربِ ناب

عرفاست که مرزشکنی آن در آثار آنان قابل پدیدارشناختی وجدانی است. «ناگفته نماند که ریا، مصداقِ مهمِّ دلیل وجدان را پیش‌روی ما می‌گذارد و این مصداق، از آن جهت اهمیت دارد که افزون بر اثبات واقعیتِ تجربهٔ عرفانی، تا اندازه‌ای به ادراکِ کیفیتِ این‌گونه تجربه نیز یاری می‌رساند؛ زیرا نوعی تجربهٔ عرفانی را به عموم می‌شناساند.» (فولادی، ۱۳۸۷: ۵۳) از ویژگی‌های تجربه‌های عرفانی، رؤیتِ خارج از مکان و زمان است که حیرت و توصیفِ فاعل تجربه آن را به نوعی به حقیقت و زیبایی الهی نزدیک می‌کند؛ لذا تجربه‌ناپذیر از منظر تکثر، تحدیدناپذیر از منظر زمان و مکان، تردیدناپذیر از منظر ادراکِ قلبی، واسطه‌ناپذیر از منظر وحدتِ نَفسانی با موضوع، بیان‌ناپذیر از منظر عقلی، تعمیم‌ناپذیر از منظر جنبهٔ شخصی است که از منظر پدیدارشناختی و فاهمهٔ بی‌اذهانی چالش‌برانگیز است؛ زیرا از منظر حیث التفاتی متعلقهٔ آن دیگر عینی نیست و بی‌واسطه بر قلبِ عارف الهام می‌شود.

۴. ۲. اهمیَّت حیث التفاتی در زیبایی‌شناختی

حیث التفاتی در پدیدارشناسی نقش عمده‌ای در درگیر شدن با تصور و جسم در حوزهٔ زیبایی‌شناختی دارد و انگیزهٔ اَشکال هنر را در قالبِ رمُان، موسیقی، شعر، نمایش، نقاشی و معماری نشان می‌دهد و دلیل مشاهدات، تشابهات، تفاوتات و طبقه‌بندی را به‌عنوانِ سوبژهٔ کانونی عیان می‌کند چه چیزی باعث دسترسی انسان به زیبایی، فرم و بیان آن شده‌است؟ «پدیدارشناسی می‌تواند روشی باشد که این‌گونه افعالِ زیباشناسانه را به انضمامِ ابژهٔ زیباشناسی مورد مطالعه قرار دهد و با توصیفی از احساساتِ ساده و مرکب، آگاهی متعلِّق به احساس، و مسئلهٔ همدلی حالات را با روشی پدیدارشناسانه ارائه دهد.» (خاتمی، ۱۳۸۶: ۲۳) تأملاتِ هوسرل نحوهٔ بودن اشیا در جهان و پدیدارشدن آنها نزد ما مهم می‌گرداند که نمود محض وجود ندارد. حیث التفاتی امکان بازشناسی و بازسازی جهان را به ما می‌دهد تا این تحیر جدید (حضور و غیبت)، منجر به کشف زیبایی‌های تازه از راه تأمل گردد و شرایط ظهور معنا (لوگوس) را مهیا می‌کند که در روشِ استعلایی کانت هم دیده می‌شود. فلذا اگر بشر فاقد حیث التفاتی بود دیگر جهانی مشترک وجود نداشت که به آن بیندیشد و کثرت علایق و سلایق باعث می‌شد که هر کسی به دنبالِ مشی عملی خاص خود رود که به تبع، حقیقت و زیبایی عام وجود نداشت؛ فلذا نفی حیث التفاتی، نفی قصدمندی ذهن به سوی حقیقت و زیبایی است. اهمیَّتِ پدیدارشناختی زیبایی، با محوریتِ حیثِ التفاتی، همانا «بیداری وجدان» است که کانت در نقد قوهٔ حکم، با روش استعلایی قصد چنین مسیری را دارد. تا وقتی چگونگی پیدایش و جریان‌یافتنِ حیثِ التفاتی را ندانیم، دلیلِ عموم (جمعی) و خصوص (فردی) بودنِ زاویه‌دید بزرگان به زیبایی را نیز از منظر آفاقی و اَنفسی نخواهیم دانست که چگونه راه را برای تجربهٔ عرفانی زیبایی مهیا می‌کند.

به‌دلیل توجه ذهن به تمامی پدیده‌های ذهنی (سوبژه) و عینی (ابژه)، نظریه حیثِ التفاتی به ادراک درونی تمام عیار تبدیل و به خصیصهٔ ذاتی پدیدارشناسی هوسرل تحویل شد که لایه‌ای از ذهن، لایهٔ دیگر ذهن را به‌عنوانِ عین خود، مورد التفات قرار می‌دهد. در واقع، نوعی بازشناسی مفهومِ عین در ذهنِ توسط یک موجود اندیشنده در ذهن است که عین، در درون التفات قرار می‌گیرد؛ نوعی باشندگی در درونِ ذهن که محتوای آن دیگر آن کنش اولیهٔ ذهن برای ادراک نیست؛ برای مثال شنیدن یک شعر یا موسیقی، مرحلهٔ اول التفات است و کُنشِ شنیدن و خواستِ ذهن به شنیدن، مرحلهٔ ثانوی آن می‌باشد که در آن، پدیدهٔ التفاتی دیگر به سوی خودِ شعر یا موسیقی جهت نمی‌یابد، بلکه به سوی پدیدهٔ ذهنی جهت می‌یابد که دارای نوعِ خاصی از درون باشندگی ذهنی است که منشأ آن اندیشهٔ فرد است.

۳. نتیجه‌گیری

مقصود از حیثِ التفاتی در فکرتِ زیبایی، قصد انجام کاری نیست؛ بلکه توجهی معرفتی و ذهنی است تا امکان وجودی خود را در برون‌رفت از ذهنِ محبوس به‌عنوانِ فصلِ مشترک‌الاذهان نشان دهد و اگر نبود هیچکس پای به‌ساحتِ تعقُّل و کشفِ حقیقت و زیبایی نمی‌گذاشت! نشان‌دادن این امکانِ انضمامی را حیث

التفاتی پیش‌روی ما می‌نهد تا چیزها قابلِ درکِ پدیدارشناختی، و آن‌گاه زیبایی‌شناختی گردند و به این پرسش پاسخ دهد که آیا فکرتِ زیبایی از پیش به ما عطا شده تا از طریق اندیشیدن، تأمل و تجربه به آن برسیم یا تجربهٔ زیبایی محصولی جدید و تألیفی است؟ کشمکشِ ذهن، بدن و جهان سبب شده که حیث التفاتی، میدان‌دار تأملاتِ فلسفی و تنگناهای اعتقادات رایج (تجربه از خود و دیگری) شود. حیث، نحوهٔ عمل‌کرد ما برای آگاهی جدید را مرحله‌به‌مرحله به ما عطا می‌کند و مشی نظری هر دیدگاهی را توجیه می‌کند که ذهنی، عینی یا ترکیبی است؛ فلذا چند ویژگی دارد: ۱. ذهن بر اساسِ میل و باور می‌تواند جهت‌گیری و گرایشِ خاصِ آگاهانه و ناآگاهانه داشته باشد. ۲. رابطهٔ خاصی میان حیث التفاتی و قوای نَفس، عقل، عشق، ذوق، تخیُّل، حافظه وجود دارد. ۳. حیث التفاتی با نظریاتی چون علیّت و غایت (دارای تاریخچه‌ای تکاملی از حیاتِ مغزی) مرتبط است.

با برشمردن نمونه‌هایی از التفاتِ هنرمندان، فلاسفهٔ هنر و عرفای وحیانی به مفهومِ زیبایی، ابهاماتی اساسی دیده شد که با توجه به تداخلِ هرچه بیش‌تر حوزه‌های معرفتی و وجودی، می‌توان حیث التفاتی را به عنوان مفهومی پدیدارشناسانه، معیاری مناسب برای پاسخگویی به تبیین و تطبیقِ مفاهیمِ تاریخ‌نگارانه و تمایز مصادیقِ زیبایی دانست تا در وحدت و توجیه پیوستگی نظریات به‌عنوان یک توانش عمل کند و خلاصه‌وار به افقِ آفاقی و انفسی هر نحله بپردازد که:

۱. التفاتِ هنری، نوعی زایشِ آغشته به انتقالِ احساساتِ هنرمندست که ماهیتی اجتماعی و فرهنگی دارد؛ تجربهٔ زیبایی‌شناختی آن قابل انتقال به آیندگان نیست و هر ناظری باید فی‌نفسه در معرض تجربهٔ زیبایی‌شناختی قرار گیرد؛ فلذا حیث التفاتی هنرمند منشأیی واقعی و فراواقعی دارد که گروهی، زیبایی را اساسِ تعریف هنر به شمار نمی‌آورند و بلعکس. فلذا در هنر، زیبایی دو جلوهٔ بیانِ زشتی و زیبایی رویدادها؛ و بیانِ زیبایی (اخلاقی) رویدادها را دارد که چکیدهٔ پیشنهادهای تازه و جدی برای اصلاحِ جامعه با خصیصه‌ها و شیوه‌هایی معین است؛ هرچند در تجربهٔ زیبایی‌شناختی هنری، حیث التفاتی اراده و میل را دچار یک چالش می‌کند.

۲. التفاتِ فلسفی نوعی تحلیلِ آغشته به خرد با توجه به ایده‌های عقلانی (مُثل) است که چیستی و ماهیتِ هنر را در پدیدارشناسی پیشین و استعلایی کُلی جست‌وجو می‌کند؛ اما باید شکلِ علمی را داشته باشد تا مبتنی بر مبانی هنر و تجربهٔ زیبایی‌شناختی پسینی تفسیر گردد. هرچند احساس، کفِ زیبایی‌شناختی فلسفی است، اما در نهایت زیبایی تام باید به اخلاق ختم گردد.

۳. التفاتِ عرفای وحیانی نوعی وحدتِ ترکیبی از هستی و معرفت است که عشق و محبت ماحصل آنست و از آن به‌عنوانِ بارشِ و التباسِ زیبایی یاد می‌کنند. امروزه اینِ وحدت وجودی عرفا، نزد فلاسفه و هنرمندان جابجا می شود، لیک نسبت خود را تا حدِّی با آن وحدتِ عرفانی وحیانی از دست داده است. ازهمین‌رو در عرفانِ وحیانی اگر نسبت میان هستی و زیبایی نباشد گشایشی در معرفت‌شناختی نخواهد بود. بنابراین، متوارِیِّ لذّت، زیبایی تحصیل نمی‌کند

نتیجهٔ کُلی اینکه زیبایی، حالی است به آگاهی برای رهایی که ترازینهٔ رموزِ ژرفای هنر، کمالِ زیبایی است؛ لذا وحدتِ انضمامی و انتزاعی فکرتِ زیبایی، زمانی به آگاهی درمی‌آید که عناصرِ هنری آن از هم گسسته و از نو همبسته شوند. زیباترین مرتبهٔ شهود زیبایی (جمالِ الهی) تحصیل نگردد، الا در پرتو التباسِ زیبایی! در مجموع، به دلیلِ حیثیّتی بودنِ بارشِ زیبایی، و نقوشِ متنوعِ تجربهٔ زیبایی، امکانِ توافقِ فاهمه بر مفهومِ زیبایی متصوِّر نیست. اگر بشر فاقد حیث التفاتی بود دیگر جهانی مشترک وجود نداشت که به آن بیندیشد و کثرت علایق و سلایق باعث می‌شد که هر کسی به دنبالِ مشی عملی خاص خود رود که به تبع، حقیقت و زیبایی عام وجود نداشت؛ فلذا نفی حیث التفاتی، نفی قصدمندی ذهن به سوی حقیقت و زیبایی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ارسطو در رسالهٔ *ارغنون* مقولات عشر را برمی‌شمرد: ۱. جوهر ۲. کم ۳. کیف ۴. نسبت ۵. أین یا مکان ۶. متی یا زمان ۷. وضع ۸. مِلک یا جده ۹. فعل ۱۰. انفعال. کانت مقولاتِ ذهنی خود را در چهار گام کمیت، کیفیت، جهت و نسبت جایگزین مقولاتِ عینی ارسطو قرار داد.

۲. در عرفانِ اسلامی چهار بُعد نفسانیِ اماره یا وسوسه‌گر، لوامه یا وجدانِ اخلاقی، مُلهَمه یا الهام گیرنده و مطمئنه آمده است. (*مدینه فاضلهٔ فارابی*، ص ۸۷)

3. Brentano,franz

4. Husserl,Edmund

5. Roman Ingarden

6. Frits Kaufmann

7. Mikel Dufrenne

8.Alexander Baumgarden

9. Lev Tolstoi

۱۰. استعلا چیزی نیست جز حرکتی که به موجبِ آن، سوژه در هدایتِ خود به سوی ابژه، خود را به عنوان سوژه می‌سازد. تنها مسئله توضیح پیوندی است که بین سوژه و جهان ایجاد می‌شود، پیوندی که مقدَّم بر هر اندیشه‌ای، حیاتِ خود سوژه است.

۱۱. روزبهان، در تجارب خود نوشیدن شراب از دست حق را به مقام اُنس پیوند می‌زند. سپس به مقام التباس اشاره می‌کند و در مرتبه سوم مقام رِیّ که دیداری نیکو است و پس از ادامه یافتن شراب از دست ساقی و سرخوش شدن و سُکر است؛ پر شدن از آن، همانا ری سیراب شدن است که پس از پر شدن، به خود آمدن و حالت صحو است. ر.ک به مقالهٔ خدای متشخص در کشف‌الاسرار روزبهان بقلی از سمیه خادمی.

کتابنامه

ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۹۸۵)، *فتوحات* مکیه، ج۲، به تصحیح عثمان یحیی، قاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

ارسطو. (۱۳۶۹)، در *بارهٔ نفس*، ترجمهٔ علی مراداوری، تهران: انتشارات حکمت.

اینگاردن، رومن. (۱۳۹۶)، *دربارهٔ انگیزه‌هایی که هوسرل را به ایده‌آلیسم استعلایی سوق دادند*، ترجمهٔ محمد اصغری، تهران: انتشارات تمدن علمی.

بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۹)، *آشنایی با فلسفهٔ هنر*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ـــــــ . (۱۳۹۴)، *قدر، نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ـــــــ . (۱۳۹۷)، در *باب زیبایی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲)، *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

بینای‌مطلق، محمود. (۱۳۸۵)، *نظم و راز*، تهران: هرمس.

بینای‌مطلق، سعید. (۱۳۹۸)، *زیبایی نزد روزبهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

تولستوی، لئون. (۱۳۶۴)، هنر چیست؟ ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: انتشارات امیرکبیر.

خاتمی، محمود. (۱۳۸۶)، *اشاره‌ای به زیباشناسی از منظر پدیدارشناسی*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

دوفرن، میکل. (۱۳۹۶)، *پدیدارشناسی تجربهٔ زیبایی‌شناختی*، ترجمهٔ فاطمه بنویدی، تهران: نشر ورا.

ـــــــ (۱۳۹۷)، در *حضور امر حسی (مقالاتی درباب زیبایی‌شناسی)*، مترجمان: فاطمه‌بنویدی‌و مهسا نایب‌زاده، تهران: انتشارات تمدن علمی.

رید، هربرت. (۱۳۷۱)، *معنی هنر*، ترجمه نجف‌دریابندری، تهران: امیرکبیر.

شاکری، سید محمدتقی. (۱۳۸۹)، *حیث التفاتی و حقیقت علم در پدیدارشناسی هوسرل و فلسفهٔ اسلامی*، تهران: نشر بوستان کتاب.

فولادوند، علیرضا. (۱۳۸۷)، *زبان عرفان*، قم: انتشارات فراگفت.

کالینسون، دایانه. (۱۳۸۵)، *تجربهٔ زیباشناختی*، فریده فرنودفر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۶۷)، تمهیدات، ترجمهٔ غلامعلی حدادعادل، تهران: نشر دانشگاهی.

کروچه، بندتو. (۱۳۶۷)، *کلیات زیباشناسی*، ترجمهٔ فواد روحانی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

گات، بریس، و دیگران. (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر.

لوینسون، جرولد، پل گاریر. (۱۳۸۷)، *زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی* جدید، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

مددپور، محمد. (۱۳۸۶)، *حکمت اُنسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

وال، ژان / ورنو، روژه. (۱۳۹۲)، *پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست‌بودن*، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی.

واربرتون، نایجل، (۱۳۸۸)، *پرسش از هنر*، ترجمهٔ مرتضی

عابدینی‌فرد، تهران: ققنوس.
هایدگر، مارتین، (۱۳۸۱)، *شعر، زبان و اندیشه*، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: انتشارات مولی.
هوسرل، ادموند، (۱۳۸۴)، *تأملات دکارتی*، ترجمهٔ رشیدیان، عبد الکریم، تهران: نشر نی.
هولگیت، استیون، (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی هگل*، ترجمهٔ گلناز نریمانی، تهران: انتشارات ققنوس.
Baumgarten. (2007), *Aesthetica*, partial translation by Hans Rudolf Schweizer, (Frankfurt an der: Kleyb, 1750) , Reprint: Hildesheim: Olms.
Frans Brentano. (1995), Psychology from an Empirical Standpoint. Translated by Antos C. Rancurello, D. B. .Terrell and LindaL. McAlister. London: Routledge,
Husserl, edmond. (1983), Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book. translated by F. Kerstern. The Hague: Martinus Nijhoff. Publishers.

مقالات

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۱)، «ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی»، ترجمه نصرالله پورجوادی، *نشر دانش*، ش ۱۱.
شاکری، سید محمدتقی، (۱۴۰۰)، «خوانش هایدگر از روایتِ هوسرل از حیث التفاتی»، فصلنامهٔ فلسفی*شناخت*، ش ۱/۸۵.
عرفانی، مرتضی، (۱۳۸۷)، «حیث التفاتی (اضافی‌بودن) ادراک از نگاه برنتانو»، فصلنامهٔ *اندیشهٔ دینی*، دانشگاه شیراز، ش ۲۸.